

Resumo/ abstract

**EDITORA MALAGUETA: CAMPO LITERÁRIO
E IDENTIDADE LÉSBICA**

O artigo discute a entrada da Editora Malagueta no campo literário brasileiro em 2008. A proposta da editora é publicar livros “de lésbicas para lésbicas”, conforme suas idealizadoras. A partir das relações entre campo literário, feminismo e identidade lésbica, são discutidos os posicionamentos de cada escritora e seus romances.

Palavras-chave: campo literário, identidade lésbica, Editora Malagueta.

**EDITORA MALAGUETA: LITERARY FIELD
AND LESBIAN IDENTITY**

This article discusses the entrance of “Editora Malagueta” into the brazilian literary field at 2008.

The proposal of the editors is to publish books “from lesbians to lesbians”, as its idealizers. Departing from the relationships among literary field, feminism and lesbian identity, it examines the each writer’s position and theirs novels.

Keywords: literary field, lesbian identity, Editora Malagueta.

EDITORA MALAGUETA: CAMPO LITERÁRIO E IDENTIDADE LÉSBICA

Virgínia Maria Vasconcelos Leal

Universidade de Brasília, Doutora em Literatura e Professora-adjunta de Teoria da Literatura,
vleal@unb.br.

Editoras surgem a cada ano e tentam se firmar no competitivo mercado editorial brasileiro, cada qual buscando sua marca e seu nicho. Em 2008 aparece a Editora Malagueta, agora Brejeira Malagueta, dirigida por Laura Bacellar e Hanna Korich, e com uma proposta bem focada: livros de lésbicas para lésbicas. Experiência inédita na América do Sul, segundo consta no *site* da editora, pois outras empresas, como as Edições GLS, criada também por Bacellar e anteriormente dirigida por ela, não são exclusivamente dedicadas às mulheres homossexuais. Falar em literatura “engajada” ou “militante” é, em princípio, fomentar um debate permanente a respeito da função das obras literárias, o que implica na sua conceituação, desde os tempos de Platão e Aristóteles.

Uma das possíveis saídas para tal impasse é pensar que existe a obra literária individual e a instituição literária, como definiu Antonio Candido (1967). Ou, aprofundando mais um pouco, pensar no conceito de campo literário de Pierre Bourdieu, que é traduzido por uma “rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc) entre posições”. (BOURDIEU, 1996, p. 262). Cada agente deteria uma posição que depende tanto de sua situação atual quanto potencial, em relação a outros agentes e sua distribuição de capital simbólico (definido como reconhecimento, institucionalizado ou não, que um agente social recebe de seu grupo) na estrutura do próprio campo. Em relação ao campo artístico, Pierre Bourdieu descreve o quanto as categorias da “estética pura” tiveram sua vinculação a um momento histórico, em especial no século XIX,

quando emergem “instituições específicas, locais de exposição (galerias, museus etc) instâncias de consagração (academias, salões etc.), agentes especializados (comerciantes, críticos, historiadores da arte, colecionadores etc.)” e, principalmente, a “elaboração de uma linguagem artística” (BOURDIEU, 2005, p. 289), que é o modo de se falar de um artista ou de uma obra, como os conceitos que classificam os gêneros e os períodos. Ainda segundo o autor, existe a hierarquização segundo os gêneros literários, e também em função dos universos sociais representados e dos públicos atingidos; “e mesmo à hierarquia dos autores segundo a origem social e o sexo” (BOURDIEU, 1996, p. 136). Essa tipologia, que estabelece valores diferenciados, conforme critérios como classe e gênero, permanece, além desse contexto histórico específico tratado por Bourdieu. A possibilidade de mudanças externas ao campo literário provocarem alterações nas posições de seus agentes, ao permitir a chegada de novos produtores e de novos consumidores no espaço social, é questão fundamental. Nesse sentido, o movimento feminista, especialmente no século XX, ao lutar pela inclusão das mulheres na cidadania plena, como acesso à educação, saúde e direitos políticos, provocou alterações no campo literário, mesmo que, muitas vezes, tenha havido a reprodução das assimetrias entre homens e mulheres também na esfera literária. Poderíamos, então, ampliar tal ideia em relação à visibilidade de sexualidades não-hegemônicas, como é o caso das lésbicas, podendo vincularmos essa entrada também à militância dos movimentos de direitos LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros).

A teoria do campo literário permite

(...) analisar como editores, escritores, críticos e pesquisadores de língua e literatura disputam espaço e reconhecimento para si mesmos e suas produções. Basicamente, o que está em jogo nesse campo são as definições sobre o que é boa e má literatura, de quais são as produções artísticas ou de vanguarda e quais são as puramente comerciais, de quais são os grandes escritores e de quais e de quais são os escritores menores. Mais do que isso, disputa-se constantemente a definição de quem são os indivíduos e as instituições (jornais e revistas literárias, editoras, universidades) legitimamente autorizados a classificar e a hierarquizar os produtos literários (NOGUEIRA; NOGUEIRA, 2004, p. 36).

Nesse caso, poderíamos imaginar em que medida a atuação de uma editora como a Malagueta seria legitimada ou não pelos agentes do campo literário, a partir mesmo de sua tomada de posição inicial, ou seja, uma proposta de atuação política e de visibilidade de escritoras e temáticas específicas, em relação também ao posicionamento diante do que seria “literatura” diante dos discursos relativos à arte e à estética pura. Se a literatura de autoria feminina ainda sofre toda sorte de questionamentos a respeito de sua própria existência e as mulheres escritoras ainda tem cerceamentos

próprios ao exercício de seu ofício, ainda há uma suspeita ainda maior a respeito de uma literatura lésbica, se existiria e o que seria. Nesse sentido, o livro *As heroínas saem do armário* (2004), de Lúcia Facco, é referência inescapável, pois centra-se nessas questões: haveria uma identidade lésbica, uma literatura lésbica brasileira contemporânea e quais seriam suas principais características? Em formato epistolar, Lúcia Facco expõe o caminho de pesquisa, criando uma personagem que vive seu próprio processo de descoberta da sexualidade. Os percalços teóricos tornam-se também o cenário de fundo para a história da mestranda Luciana e seus relacionamentos com seus orientadores, a namorada, as amigas e a família. E, também subsidiada por entrevistas com autoras e editoras de literatura lésbica, incluindo Laura Bacellar, a autora conclui que há uma literatura lésbica sim, pois “se a transgressão da linguagem é condição *sine qua non* para que um texto seja considerado ‘literário’, estes o fazem, com certeza. São textos transgressores, por natureza, a partir do momento que inserem no lugar de sujeito do discurso personagens tradicionalmente marginais” (FACCO, 2004, p. 133). E também ressalta o fato dos textos terem uma proposta marcadamente política, não como um problema, mas sim como algo recorrente na literatura, citando, por exemplo, os escritores modernistas brasileiros da Semana de 1922.

O que se deduz das entrevistas e do percurso de pesquisa de Lúcia Facco é que existe, por parte das escritoras e das ativistas culturais, uma certa angústia e/ou ansiedade em relação à sua própria existência enquanto uma literatura toda própria. Reporto-me aqui aos termos criados por Sandra Gilbert e Susan Gubar, no já clássico *The madwoman in the attic* (1984). Para elas, o impasse dar-se-ia em relação à inexistência de uma “tradição” anterior de autoria feminina. Haveria não uma “angústia da influência”, segundo o modelo patriarcal de Harold Bloom, e sim uma “angústia de autoria”, diante da falta de modelos com os quais poderiam dialogar, bem como condições materiais, sociais e psicológicas para se colocarem como “autoras”. Daí as imagens recorrentes de reclusão e confinamento nas autoras estudadas. Tal ideia também está refletida no artigo “Profissões para mulheres”, de Virginia Woolf, escrito em 1931. Ela ressalta que todas as mulheres em quaisquer profissões devem matar “o anjo da casa”:

Porque, como percebi no momento que coloquei a caneta no papel, você não pode resenhar sequer um romance sem ter uma opinião sua, sem expressar o que você acha ser verdadeiro nas relações humanas, na moral, no sexo. E todas essas questões, de acordo com o Anjo da Casa, não podem ser tocadas livre e abertamente por mulheres; elas devem encantar, elas devem conciliar, elas devem — para ser direta — mentir, se for preciso para que se saiam bem. Portanto, todas as vezes que eu sentia a sombra de sua asa ou a luz de sua aura radiante sobre a página, eu pegava o pote de tinta e jogava nela. Ela custou a morrer (WOOLF, 1996, p. 45).

Se, para Gilbert e Gubar, as escritoras contemporâneas podem ter autoridade suficiente para escreverem sem passar por todas essas dúvidas, deve-se isso às escritoras primeiras que optaram por enfrentar essa angústia inicial e, com estratégias diferenciadas, como “matar o Anjo da Casa”, às vezes ao preço de um isolamento social, e se colocarem como escritoras, mesmo que anunciando, com modéstia, as suas “limitações” como mulheres. Estratégias que algumas escritoras brasileiras do século XIX e do século XX o fizeram, como Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida, diante de um cenário avesso à sua inserção no campo literário de então¹. E como isso se relacionaria com as escritoras lésbicas estudadas por Facco? Algumas escritoras entrevistadas por ela negaram a intenção de produzir “uma grande obra literária”, como Valéria Melki Busin, enfatizando mais seu caráter engajado, ou negando-se como escritora, artista ou acadêmica, como Fátima Mesquita, ou refutando quaisquer rótulos como Stella Ferraz. Por sua vez, Vange Leonel se diferencia por não querer dar respostas categóricas, apesar de ter uma resposta mais objetiva a respeito do que seria literatura lésbica, como “toda literatura centrada no homoerotismo feminino” (FACCO, 2003, p. 158). Pela forma do livro de Lúcia Facco, em que há uma ênfase e uma ficcionalização do processo de pesquisa, por meio de sua personagem Luciana, aparece tal ansiedade na escolha do seu objeto de pesquisa: se a Academia aceitaria o estudo de texto tão distantes dos canônicos, se caberia tal pesquisa em um Departamento de Estudos Literários, já que muitos e muitas não consideram tais textos literários com “L” maiúsculo e sim uma “paraliteratura”, “literatura erótica”, “de massa” etc. Ao expor esse percurso e essa angústia da legitimidade da autoria (mesmo que de uma dissertação de Mestrado), Lúcia Facco perfila-se ao lado de suas próprias fontes. E enfrenta as dúvidas e se sai muito bem.

Coloco-me, nesse momento, ao lado dela, pois vivo a mesma angústia. Caberá trazer à discussão acadêmica a existência e as obras editadas pela Malagueta? Assim, como a pesquisadora citada, divido-me entre a necessidade de justificar a importância do objeto de pesquisa e a dúvida a respeito do seu alinhamento às questões da epistemologia feminista, em especial à sua vertente de crítica literária. Acredito, contudo, que uma das marcas da epistemologia do feminismo é “aceitar o desconforto de ter certezas provisórias; inscrever no próprio processo de investigação a autocrítica constante — mas fazer tudo isso de tal forma que não provoque o imobilismo ou o completo relativismo” (LOURO, 2003, p. 146). Ou seja, é a construção de um conhecimento explicitamente interessado. Para Rita Terezinha Schmidt (1994), a crítica feminista está no centro de uma proposta de mudança epistemológica, pois traz, em seu bojo, uma perspectiva de pesquisa mais humanizada. Em primeiro lugar, centra-se na crítica do modelo científico tradicional, no qual há desvinculação do sujeito e do seu objeto empírico

¹ Para uma discussão aprofundada, ver Schmidt, “Centro e margens”.

de pesquisa, em uma tentativa de diminuição da carga de subjetividade. Para ela, o sujeito feminista reivindica a sua posição específica numa determinada formação sociopolítica e histórica. Recusa-se a uma pretensa neutralidade, pois o seu desejo de conhecimento é comprometido com as mudanças eventuais que sua pesquisa possa efetuar sobre as condições reais de existência. Assim, o objeto do conhecimento também se transforma de algo já formatado para aquilo que está sendo permanentemente reconstruído. E, a fim de fortalecer tal método, enfatiza a necessidade da manutenção de um diálogo intersubjetivo permanente entre vários sujeitos de pesquisa. Assim, coloco-me como uma pesquisadora feminista, diante de meu objeto de pesquisa, interessada na inserção de um grupo específico e marginalizado.

A primeira questão levantada é a razão pela qual essas escritoras querem publicar sob tal editora. Antes de mais nada, é importante ressaltar a importância simbólica que a forma do livro ainda detém. Não é simplesmente pelo fato do encantamento suscitado por sua materialidade concreta. O livro editado, e não apenas aquele impresso por encomenda, traz o aval de um agente importante do campo literário — a editora —, que o selecionou em meio aos inúmeros originais recebidos. Passar por isso já traz uma primeira legitimação para a escritora. As escritoras, individual e socialmente, sentiram-se chamadas a criar, lembrando o conceito de “vocação enunciativa” de Dominique Maingueneau. Ou seja, “foi necessário que a representação da instituição literária relativa a um certo posicionamento lhes proporcionasse a convicção de que tinham a autoridade exigida para se colocarem como escritores” (MAINGENEAU, 1995, p. 178). Tal convicção nasceu da própria visibilidade das comunidades LGBT, que vem se firmando, principalmente depois da década de 60 do século passado. Mas, frequentar *blogs* e *sites* destinados à literatura lésbica não é suficiente para muitas autoras. Com a publicação por uma editora, que coloca seus produtos em livrarias, que fomenta resenhas, há um novo patamar a ser atingido. Nesse sentido, a presença do selo Malagueta é fundamental, pois inscreve a presença da temática homossexual no campo literário.

Essa presença buscada pela Malagueta não está restrita apenas à temática homoerótica feminina, mas também às outras pontas do processo - a autoria e as potenciais leitoras. A temática tem aparecido, mesmo que esporadicamente, na literatura brasileira. Podemos citar o relacionamento de Leônia e Pombinha do romance naturalista *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, ou as relações presentes em *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão — ambos estereotipando bastante a figura da lésbica sedutora de jovens — ou mesmo o caso de Lygia Fagundes Telles, em seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra* (1954), no qual Letícia repete esse mesmo papel em relação às jovens em sua volta, em uma relação cheia de poder. Contemporaneamente, várias escritoras tem tratado da temática lésbica, seja em contos ou romances publicados por editoras de peso no campo editorial. A já citada Lygia Fagun-

des Telles, com o belo conto “Uma branca sombra pálida” (1995), trazendo a perspectiva da mãe em relação ao namoro da filha, é presença sempre lembrada, mostrando um amadurecimento da escritora em relação à temática. Em meu artigo anterior, “Deslocar-se para recolocar-se” (LEAL, 2008), trabalhei com obras de escritoras contemporâneas, como Cíntia Moscovich, Fernanda Young, Heloísa Seixas, Stella Florence e Cecília Costa vem trazendo relações entre mulheres em algumas de suas obras. A primeira delas, especificamente, tem vários contos e uma novela — *Duas iguais* — centrada nas relações lésbicas. Entretanto, na maior das narrativas analisadas, as personagens precisam estar fora de suas vidas cotidianas, em um deslocamento causado por uma viagem, uma doença (ou ambos), em um encontro com a morte ou com o sobrenatural, em desvios astronômicos, ou em quartos separados. E, no caso específico de Cíntia Moscovich, que mais tem tratado o tema, nas suas narrativas perpassa sempre o sentido de perda, seja de um valor importante no passado, seja pela própria morte da pessoa amada. Se, por um lado, as suas narrativas subvertem o modelo heterossexual, por outro lado, seu componente trágico também assinala, do ponto de vista da autora, a impossibilidade de subversão total de tal modelo. No caso das outras escritoras, a impossibilidade permanece por outros caminhos, mesmo que recheadas de humor, auto-ironia ou romantismo assexuado. Este tem sido um traço da literatura brasileira contemporânea de autoria feminina, ao tratar da temática lésbica, pelo menos, nas grandes editoras. Começam a aparecer temáticas antes polêmicas, mas ainda com esse movimento pendular entre a adequação a modelos hegemônicos e a transgressão (discreta) a esses mesmos modelos.

Diferente das editoras pelas quais as escritoras citadas foram publicadas, como a Record, a Objetiva e a Rocco, a Malagueta defende o lançamento de obras de escritoras cujo objetivo maior seria atingir também o público homossexual. A ideia contida em seu *site* explicita os motivos da publicação somente de escritoras:

A gente acha que para falar de lésbica é preciso ser lésbica. Ou pelo menos bissexual. Com certeza mulher. Por mais imaginação que um homem tenha, é demais acreditar que ele consiga ver o mundo do ponto de vista de uma mulher homossexual. E já assistimos coisas demais serem colocadas na nossa boca, opiniões e achismos que nos atribuíram sem nos perguntarem nada antes. Chega disso, não? Mas a Editora Malagueta até divulga e vende livros de não-ficção escritos por homens que tenham interesse para lésbicas, como por exemplo o excelente *Tribades galantes, fanchonos militantes - homossexuais que fizeram história*, do professor Amílcar Torrão Filho publicado pelas Edições GLS, que contém ótimas seções sobre lésbicas ao longo da história.²

² Disponível em <www.editoramalagueta.com.br>. Acesso em 11 mar. 2011.

É um projeto de autorrepresentação de um grupo determinado, cuja proposição vem ao encontro do conceito de perspectiva social de Iris Young que salienta que “pessoas posicionadas diferentemente [na sociedade] possuem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados desta posição” (*apud* Dalcastagnè, 2005, p. 18). A Malagueta quer defender a perspectiva social de seu grupo - as lésbicas - trazendo histórias que, a princípio, as interessariam. Um público, então, que seria “representado” nas obras publicadas. A questão da representação apresenta-se novamente complexa. Iris Young centra o seu conceito de representação baseado na natureza do relacionamento entre os representantes e seus representados. A sua tese, em que é enfatizada a perspectiva social, distancia-se da noção de identidade, base das noções tradicionais de representação, em que os representantes teriam autorização para falar “como” seus representados (ao compartilharem a mesma identidade) ou “por” seus representados (quando autorizados). Estão aqui colocados problemas relativos ao próprio problema contemporâneo do descentramento da identidade. Como representar um indivíduo que é múltiplo? Ou nas palavras de Young, “diferenças de raça e classe perpassam a questão religiosa e assim por diante. Membros de um grupo sexual ou racial têm histórias de vida que os tornam pessoas muito diferentes, com diferentes interesses e comprometimentos ideológicos. O processo unificador requerido para a representação de um grupo tenta transformar relações diversificadas em uma identidade unificada, o que pode recriar formas de exclusão opressiva” (YOUNG, 2000, p. 2). Por sua vez, a noção de representação pela forma da perspectiva considera as diferenças e apóia-se em uma visão aproximada dos eventos sociais, e, a partir, dessas múltiplas aproximações, ser possível “promover certos pontos de partida para discussão” (YOUNG, 2000, p. 20). Cai-se inevitavelmente na questão permanente da identidade lésbica, que ressoa a mesma complexidade da identidade feminina ou de gênero. Discussão que tem perpassado todo o movimento feminista. Como resgata o debate, detalhado por Claudia de Lima Costa (2010), em seu artigo “O sujeito do feminismo”, bastaria um essencialismo estratégico para não esvaziarmos as lutas políticas específicas ou esse mesmo essencialismo esvaziaria essas mesmas demandas? No artigo, a autora discute a capacidade das teorias feministas trazerem definições alternativas do sujeito e da identidade, a partir da construção de novos lugares de enunciação e localização, a partir de lutas materiais, não apenas de construções abstratas das diferenças.

As discussões no campo feminista levaram a tendências várias que podem ser resumidas, em um primeiro momento e para efeitos explanatórios, entre noções essencialistas e não-essencialistas da “identidade” ou da “mulher”, ou entre feminismos da “diferença” e da “igualdade”. Nos primeiros momentos do feminismo contemporâneo, a prática e a teoria recaíram sobre a obtenção de direitos iguais para homens e mulheres, bem como direitos especiais para as mulheres (em alguns casos, principalmente em relação a demandas específicas vinculadas à maternidade). De outro lado, os

feminismos da diferença concentraram seus esforços na revalorização do feminino na ordem simbólica e da linguagem. De qualquer modo, em suas várias facetas, mantinham-se vinculados a um conceito apriorístico do que seria o feminino ou a mulher. Muitas vezes, deixou-se de lado “aquelas que se achavam excluídas da categoria de sujeito feminino, branco, de classe média, heterossexual e do primeiro mundo” (ADELMAN, 2003, p. 68). Vale lembrar que as mulheres lésbicas e negras foram as primeiras a questionar a ideia de um feminismo monolítico, o que não fez com que o campo de questionamentos não deixasse de se ampliar. Sônia Weidner Maluf lembra essa questão, com o mote da realização do 10º Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe, ocorrido em 2005, no qual as mulheres transexuais reivindicaram uma participação marcada no movimento feminista. Como resume Sônia Maluf, a respeito da tematização do sujeito como *a* questão principal do feminismo contemporâneo, há dois movimentos distintos:

De um lado, a reivindicação das transgêneros de serem “incluídas” como mulheres e feministas nos encontros nos remete a uma dinâmica e a um processo que se pode definir como centrípeto, ou seja, em direção a um centro comum, ao compartilhamento (na diferença) de uma “identidade comum” às mulheres e feministas no encontro. De outro, em relação às jovens, lésbicas, negras, etc., a dinâmica é inversa, centrífuga, ou seja, o deslocamento de um centro comum (mulheres) para uma fragmentação e diferenciação (compartilhada) de especificidades não redutíveis ao termo comum. Dois movimentos opostos em relação ao que parece ser uma mesma questão: a reivindicação de um lugar político legítimo e qualificado no interior do movimento. De um lado, “apesar da diferença”, apontar o que é semelhante; de outro, apesar de serem todas mulheres, apontar a diferença como o lugar dessa legitimidade (MALUF, 2007, p. 37).

Por sua vez, uma das saídas do impasse teórico foi abraçar a categoria “gênero”. A noção de gênero permitiria também pensar relações entre os sexos biológicos e entre outros significados sociais, como classe, cultura, idade etc. Por outro lado, a ideia de gênero conteria, ainda, o conceito de “diferença sexual” e a pressuposição de uma identidade fixa, que muitas feministas teóricas contemporâneas começariam a questionar. O corpo como dado de interpretação cultural, o gênero como *locus* das outras estruturas de poder, as negociações identitárias são algumas dessas questões.

A filósofa Judith Butler problematiza, por exemplo, a noção de gênero utilizada pelo movimento feminista. Para ela, a noção de gênero solicita muitas intersecções políticas e culturais para que se mantenha coerente ou consistente, sem que caia numa presunção universalista tanto do patriarcado quanto do próprio feminismo, ou da definição de homem e/ou mulher. Uma das possibilidades de emancipação das categorias normativas seria, para Judith Butler, a consideração de uma construção

variável da identidade. Assim, a ideia de um sujeito “estável” para o feminismo terminaria por minar a sua emancipação, pois estaria sempre evocando a “lógica” e a inteligibilidade do gênero, que teria por base a matriz heterossexual. A base de sua crítica é a ordem compulsória do sistema sexo/gênero, ou seja, a presunção que o gênero seria culturalmente construído “sobre” uma identidade sexual biológica. Não haveria, para ela, um sexo pré-discursivo, mas o gênero também seria o aparato que construiria esse sexo. Em sua concepção, “gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser” (BUTLER, 2003, p. 59).

Teresa de Lauretis também argumenta que a noção de gênero baseada na diferença sexual mostra uma limitação do pensamento feminista, uma vez que mantém ligados os termos — homem/mulher — ao patriarcado ocidental e às narrativas fundadoras dos vários campos do conhecimento. Além disso, tornaria “muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres” (LAURETIS, 1994, p. 207). Teresa de Lauretis trabalha o gênero como uma representação que tem implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Como se trata de uma instância da ideologia, o gênero é (re)construído em diversas tecnologias que “engendram” homens e mulheres, por meio de “efeitos de significado e as auto-representações produzidas no sujeito pelas práticas, discursos e instituições socioculturais” (LAURETIS, 1994, p. 229). Incluem-se aí as práticas artísticas, como a literatura, como uma das “tecnologias de gênero”, nos termos da teórica.

Pensar, então, uma construção comum de uma representação de gênero para, por exemplo, um grupo de escritoras e/ou leitoras lésbicas — como é o propósito da Editora Malagueta — seria pensá-las como um grupo, que tem um objetivo também comum, com atributos compartilhados. Mas têm trajetórias como indivíduos, que geraram obras também individualizadas. Iris Young, em seu texto “Gênero como serialidade”, problematizou uma das questões mais difíceis das teorias de gênero. Ela discute tanto o problema de se isolar a categoria de gênero de outras (como classe, etnia, idade, sexualidade, nacionalidade etc.), que leva a normatizações e exclusões, quanto o risco de não se considerar as mulheres como um coletivo que, efetivamente, sofre coações e desvantagens por conta de seu gênero. Ou seja, tanto o essencialismo quanto a ideologia individualista trazem dilemas para a categoria das mulheres.

Ela propõe, então, categorizar o gênero como “serialidade”: uma espécie de coletividade social, diferenciada dos grupos: “Isso provê um modo de pensar as mulheres como uma coletividade social sem exigir que todas as mulheres tenham a mesma situação” (YOUNG, 1997, p. 22). Iris Young explica que os indivíduos participam de coletividades sociais, unidos, de forma passiva, pelos resultados

objetificados das ações dos outros, no sentido histórico e na realidade material cotidiana. Para ela, as estruturas de gênero não definem atributos específicos para as mulheres, mas os fatos sociais e materiais com os quais cada indivíduo deve lidar. Cada pessoa, subjetiva e empiricamente, relaciona-se com as estruturas de gênero de forma variável (YOUNG, 1997, p. 30). Não há como negar que elas existam, como a divisão sexual do trabalho, a heterossexualidade compulsória, as relações com o corpo, as estruturas lingüísticas, entre outras. Para algumas mulheres, em contextos sociais e individuais específicos, outras relações de identidade, como a nacionalidade, a classe, a etnia, podem ser mais definidoras de si mesmas. Mas isso não as impede que, em alguns momentos, elas se unam a outras, como um grupo, diante de um objetivo comum e específico. Por outro lado, mesmo que nunca se identifiquem com outras mulheres, o gênero “serializa” a todas, mas de modo particular:

Cada identidade pessoal é única, a história e o significado que ela faz e desenvolve com suas negociações com outras pessoas, interações comunicativas por meio da mídia, e suas maneiras pelas quais ela utiliza as estruturas específicas em série, cuja história prévia a posicionou. Nenhuma identidade de uma mulher individual, então, irá escapar das marcas de gênero, mas como o gênero caracteriza a sua vida é próprio dela (YOUNG, 1997, p. 33).

No caso da Malagueta, e as escritoras reunidas por seu selo, seria possível pensar que a orientação sexual das autoras, de seu público e/ou de suas personagens seria a principal relação identitária, realizando, nos termos de Sônia Maluf, um movimento centrífugo em relação, por exemplo, à literatura de autoria feminina, de forma geral. Mesmo antes de definir - caso fosse possível - uma identidade lésbica, a existência da editora movimentava essas mesmas definições. Da mesma forma que as escritoras mulheres, elas são perguntadas se fazem “literatura lésbica” e o que seria isso. É um enquadramento inescapável para aquelas que participam do projeto da Editora Malagueta.

Os livros - Até o momento da elaboração desse artigo, a Brejeira Malagueta já lançou sete livros. Com exceção de “Lésbicas na TV: *The L Word*”, de Adriana Agostini, baseado em sua dissertação de Mestrado, na área de Comunicação Social e defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, todos os outros são romances, de diferentes recortes temáticos, mas sempre sobressaindo personagens lésbicas, com histórias de amor com “final feliz”, como anunciado em seu *site*, com intenção de conquistar um espaço pouco ocupado pela maioria dos romances, que insistiria em mostrar a infelicidade de mulheres não-heterossexuais. Daí a preocupação da editora em selecionar originais que mostrem relacionamentos lésbicos possíveis.

Em termos de apresentação, todos os livros são do mesmo formato relativamente pequeno (por volta de 17cm X 12 cm), sem orelhas, com capas trazendo ilustrações ou fotos de mulheres, acompanhadas ou não, com o título com destaque maior que o nome da autora. Nas contracapas, em sua maioria, aparece um pequeno resumo do enredo, iniciado com o nome da personagem principal e as suas principais características, em um tempo verbal presente, enfatizando o caráter referencial e as ações previstas no enredo. Uma fórmula que já aparecia nos romances das Edições GLS, que segue o padrão dos romances mais comerciais e populares, cuja maior fase é na construção do enredo como estratégia de atração à leitora, supondo, por exemplo, um encontro com o livro numa livraria convencional ou virtual. Não há, por exemplo, trechos da narrativa, recurso bastante usual em outras editoras, como se as palavras destacadas na capa, trouxessem uma pequena amostra do estilo de cada escritor/a. Lembrando que promover o encontro entre o produto livro e o seu público é uma das tarefas mais árduas que as editoras têm pela frente, haja vista o grande número de títulos disponíveis. Como salienta Tânia Pellegrini, o papel do leitor é “situado na hierarquia social, no interior da ideologia e em algum nicho de mercado” (Pellegrini, 199, p. 152). Nesse sentido, a Malagueta busca agregar uma fatia específica, inclusive por meio de *site*, no qual é possível adquirir outros livros de temática lésbica, seja de outras editoras ou lançamentos independentes.

Laura Bacellar, como editora profissional, tem uma visão “de dentro” das regras práticas da edição e publicação. E, em seu livro *Escreva seu livro* (2001), dá definições bastante pragmáticas sobre a questão. Os editores, segundo ela, publicam livros “porque vendem, porque dão prestígio, porque dão visibilidade à editora e porque estão de acordo com suas ideias” (BACELLAR, 2001, p. 92). Toda editora comercial, para autora, teria que notar os assuntos que estão na mídia, os interesses que instigam um público específico, uma biografia de alguém de destaque etc. No caso do “livro de prestígio”, ela lembra que, apesar de não pagarem seus próprios custos, chegam a render “artigos em jornais, citações de gente famosa e presença constante em bibliografias” (BACELLAR, 2001, p. 95). É daí que vem a imagem de qualidade que a editora comercial procura ter. Já a visibilidade da editora seria dada pela imagem que a empresa deseja ter, e busca construir um catálogo que corresponda a esse desejo. Por fim, há as editoras que publicam livros que se adequem às ideias de seus editores, desde que haja um faturamento anterior. É o caso de empresas que funcionam, segundo a autora, com idealismo maior que as grandes corporações. O que seria o projeto da Editora Malagueta, mesclando a possibilidade de sobrevivência comercial e a proposta de visibilidade lésbica.

O foco principal aqui é pensar a inserção de uma editora com esse recorte específico no campo literário brasileiro, mas não propriamente a análise minuciosa dos textos das autoras. Não obstante, não se pode pensar o projeto editorial sem verificar a produção efetiva, que marca posicionamentos

das autoras. É interessante lembrar que o primeiro lançamento da editora foi o romance de Lúcia Facco, *As guardiãs da magia*, uma espécie de fantasia medieval, em um ambiente europeu, no qual é salientada a presença das curandeiras, no início do período conhecido como “Caça às bruxas”. Não há marcadores de tempo e espaço precisos a emoldurar a história de Ariadne e Sira. A escritora Lúcia Facco, como foi visto, tem uma inserção relevante com seu trabalho acadêmico, ficcional e também como organizadora de livros. Logo, arrisco-me a dizer que a escolha de seu nome para abrir a série foi uma boa estratégia da editora. O livro conta também com um posfácio crítico da professora de Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade Federal de Tocantins, Maria da Glória de Castro Azevedo, que discute a questão da representação da afetividade e do amor entre mulheres, defendendo a “sustentação literária” do romance de Facco. Entre os romances, apenas *As guardiãs da magia* apresenta tal apresentação acadêmica, o que reforça a posição diferenciada em relação às outras obras. Importante lembrar que *Lésbicas na TV: The L Word*, de Adriana Agostini, também traz prefácio do professor Bruno Souza Leal a respeito do fenômeno televisivo e a série *L Word*, também ressaltando o ineditismo e o mérito da pesquisa da autora.

Nos outros romances, há apenas informações sobre as autoras, como fotografias e um pequeno texto, em sua maioria em terceira pessoa, ou como depoimento, no caso de Marina Portecelis, autora de *Shangrilá*. Há um caso de informações mais precisas sobre a capa, como é o caso de *Glamour*, de Drikka Silva, destacando a ilustradora Fernanda Cristina e a sua fonte inspiradora - uma cantora de uma banda de *rock*. Também há destaque para Lara Lunna, ilustradora da capa do livro de Lúcia Facco. As outras capas seguem um padrão similar aos romances populares, com fotografias de mulheres, acompanhadas ou não de uma parceira, em um figurino ou cenário, que pode remeter à trama enfocada. Cito, a título do exemplo, a capa de *Os caminhos de Lumia*, de Lara Orlow. O enredo enfoca a relação entre uma mulher cigana e outra não. A capa traz uma fotografia de uma jovem mulher, “vestida” de cigana, e a contracapa destaca cartas de baralho, enfatizando uma das imagens associadas à cultura específica. A autora, segundo as informações no próprio volume, ressalta a sua origem cigana e sua preocupação a respeito da inclusão e reconhecimento de seu povo. Contudo, tal capa termina por sublinhar alguns estereótipos, por mais que existam tentativas ao longo do texto na discussão do preconceito. Preconceito da própria narradora em 1ª pessoa, Clara, uma lésbica assumida, que se apaixona a partir da dança de rua de Lumia e seu grupo. O ponto de vista dominante na narrativa é o de Clara, cuja voz domina a maior parte dos capítulos. Alternam-se capítulos em terceira pessoa, no qual um narrador onisciente descreve as ações e sentimentos de Lumia, que não narra em 1ª pessoa em nenhum momento, apesar de, por vezes, o ponto de vista ficar próximo dela. O discurso da tolerância, bem como a fórmula de amor romântico com final feliz, predomina, como fica claro no final da narrativa:

Olhe as pessoas nos olhos e tente ler seus segredos, jamais julgue por sua aparência, cor ou etnia, afinal somos todos da raça humana. Não permita que o amor lhes escape por entre os dedos(...)Preste atenção nas ciganas na rua, nos rostos cansados ao final de um dia de trabalho (...). Pode ser que em uma tarde ensolarada você esbarre, sem querer, no seu alguém especial. Nesse momento os sinais vão gritar dentro do peito e aquela pessoa poderá ser o grande amor da sua vida, a sua Lumia, a sua Clara (ORLOW, 2010, p. 187).

O capítulo, iniciado na voz de Clara, termina entremeado com marcas linguísticas (“sua”), que fazem o retorno à instância onisciente, enfatizando o caráter de aconselhamento, que enfatiza a função apelativa, haja vista o uso da 2ª pessoa e o modo imperativo.

Outro livro da Malagueta que mistura as vozes narrativas é o de Karina Dias, denominado *Aquele dia junto ao mar*. Publicado anteriormente e divulgado em *blogs*, o romance mistura capítulos narrados ora por Duda, jovem universitária, ora por Gabriela, garota de programa e *stripper*, que se envolvem romanticamente, em um enredo cheio de cenas movidas a sexo, drogas e violência, entremeados de peripécias românticas e dramas familiares, bem como a redenção final da personagem ligada ao submundo. Contudo, diferente do romance citado anteriormente, há uma tentativa de “distribuição” democrática da voz narrativa, entre os dois pontos de vista das envolvidas - a boa garota lésbica assumida, amiga dos irmãos e cuidadora da mãe - e a drogada e explorada sexualmente Gabriela. O discurso de Duda ter marcas mais humorísticas e de apelo às leitoras, assumindo uma postura dialógica (“Dá pra imaginar como eu estava me sentindo depois de ter a plena certeza de que Gabriela era a mulher da minha vida? Como eu sabia? (...) A mulher que eu amava tinha que ser tão concorrida? Eu juro que tinha sonhado com uma mulherzinha mais simples!” (DIAS, 2009, p. 77)). Aqui percebemos, não só o aspecto citado, mas a leveza com a qual a co-protagonista lida com o fato da amada ser prostituta (o preconceito maior fica por conta do irmão), apenas se preocupa com a questão das drogas e da extorsão a qual ela fica sujeitada. No caso dos capítulos narrados por Gabriela, o discurso assume um tom mais grave - dada às características da personagem - e não há tantos elementos de conversação, como se, potencialmente, a leitora de Karina Dias tivesse uma maior proximidade com o perfil de Duda. Apesar dessas poucas diferenças, o tom predominante é referencial e colado ao elemento enunciado. Como seria esperado, dada a trama, há várias cenas de relações sexuais, tanto entre Duda e Gabriela, quanto desta última com seus clientes. Tais descrições não fogem dos padrões estabelecidos das narrativas eróticas mais habituais, mescladas com declarações de amor em alguns momentos. Vale lembrar que, em todos os romances analisados, há uma profusão de narrativas eróticas entre mulheres. No *site* da editora já há uma ideia de que existam cenas eróticas, mas não pornográficas, e assim explicam:

Pornografia nos parece ser o tipo de material com qualidade mínima, apenas o suficiente para despertar excitação sexual e mais nada. Como existe às pencas por aí, não é nosso interesse investir em livros dessa categoria. Já o erotismo no nosso entender tem qualidades a mais, que incluem a construção de personagens, a descrição de situações além da transa pura e simples, a apresentação das personagens como pessoas e não como objetos. É uma diferença subjetiva e que depende de gosto, nós sabemos. Mas estamos arriscando aqui uma descrição do que queremos para prevenir quem deseje nos apresentar textos com descrições de sexo.³

De fato, as descrições eróticas, apesar de abusar, por vezes, de clichês, no caso de algumas autoras, há uma preocupação em inseri-las em uma trama romântica. Diferente de uma coletânea em língua inglesa, denominada *The Mammoth book of Lesbian Erotica* (2008). Nela, há contos nos quais as personagens se envolvem em encontros *highly erotic*, como está na introdução da organizadora Barbara Cardy. Na introdução é anunciado que a antologia também se destina a mulheres heterossexuais e homens. Em sua maioria, não há envolvimento emocional, tampouco intenção em desenvolver outros tipos de relação além da sexual, mesmo nos limites da narrativa curta. Nesse sentido, a proposta da Malagueta tem sido cumprida pelas autoras, em maior ou menor grau.

Os “finais felizes”, que fazem parte da ideia de representação positiva, também tem sido continuamente celebrados nos romances, inclusive com rituais de casamento em alguns deles, como o caso da obra de Karina Dias e Lara Orlow, previamente comentados. Neles, há uma (re)afirmação de um modelo hegemônico. Diferente da proposta do romance de Lúcia Facco, que busca resgatar um tempo pré-patriarcal, no qual mulheres estabeleceriam laços de solidariedade e as relações não seriam marcadas pelo modelo cristão, buscando novos arranjos familiares, apesar de ainda persistir fórmulas consagradas da literatura romântica. Na narrativa curta, em sua antologia de contos *Lado B*, publicada pelas Edições GLS, Lúcia Facco demonstrou uma maior diversidade de possibilidades de relações entre mulheres, não só envolvendo relações eróticas, mas diversas problemáticas do universo feminino.

Outra escritora publicada é Fátima Mesquita, que havia lançado *Julieta e Julieta* pelas Edições GLS - experiência bem realizada na narrativa curta. Em *Amores Cruzados*, a sua narrativa ainda traz elementos do livro anterior, apesar de ser mais longa. O foco narrativo em 1ª pessoa insere a protagonista em um ambiente urbano, de profissionais bem-resolvidos, e com uma pitada de humor, com o qual Carolina vive a crise com a namorada nada fiel e as investidas cheias de estratégias de uma mulher anônima que a tenta seduzir. Os recursos utilizados por essa mulher dialogam tanto com o

³ Disponível em <www.malagueta.com.br> . Acesso em 08 abr.2011

título do romance quanto pelo suporte: o *hobby* de fazer palavras cruzadas. Não à toa os capítulos fazem referências à última palavra de cada um deles, em uma simulação do passatempo com palavras. De todos os romances da editora, é o que traz menos descrições eróticas, bem como um final mais aberto, sem a preocupação de definir os caminhos da relação recém-iniciada. Por sua vez, em *Shangrilá*, de Marina Portecelis, o cenário é rural - uma fazenda no interior nordestino. Um cenário pouco visitado na narrativa contemporânea, ainda mais com esse recorte temático. A personagem principal é Mariana, herdeira e administradora do engenho dos avós - após a morte de seus pais. Dotada de muitas qualidades - beleza, coragem, justiça, poder econômico, integridade - Mariana é aquela que tem vários relacionamentos lésbicos, como a prima sem coragem de assumi-la, a veterinária da fazenda e, por fim, seu grande amor, a artista plástica, atormentada e urbana. Há, em meio a várias intrigas, como ataques às plantações por conta de vinganças políticas locais, uma expectativa em relação à realização amorosa de Mariana, colada com a ideia de contos de fadas: “Mas jamais vivenciara o amor sublime, capaz de vencer os preconceitos, os dogmas, os percalços e chegar à plenitude que, por vezes, dura apenas o segundo de um beijo, feito aquele trocado entre a princesa e a dama do reinado. E ela queria, ainda que sem consciência absoluta, aquele segundo para ela” (PORTECLIS, 2009, p. 35). E outro cenário, mais globalizado, passa a trama de *Glamour*, de Drikka Silva. Uma jornalista brasileira, casada e com uma filha, heterossexual, em princípio, envolve-se com uma estrela *pop* internacional. A relação detona crises no casamento e na carreira da cantora, antes não-assumida, até o desfecho literalmente *hollywoodiano*, durante a cerimônia de entrega do Oscar. Cenários glamourosos, como hotéis de luxo, aviões particulares, vestidos de alta costura, bastidores de shows e praias da Polinésia Francesa, aparecem emoldurando encontros que mesclam os diálogos diretos em profusão das personagens, em uma linguagem mais contemporânea, e uma narração com muitas fórmulas da literatura popular, como “duas almas perdidas entre os píncaros do desejo divino e da luxúria” (SILVA, 2010, p. 342), “O sol despertou os corpos nus enroscados um ao outro” (SILVA, 2010, p. 343), “assim como os diamantes, seu amor era eterno” (SILVA, 2010, p. 218).

Entre a militância e o entretenimento

Ao percorrer alguns títulos da Editora Malagueta, tanto em relação ao seu formato material quanto à estrutura textual (mesmo que com muitas diferenças entre as autoras), é possível perceber um atrelamento à literatura de massa, popular ou de entretenimento. Vale frisar que utilizo tais termos sem nenhum caráter pejorativo, mas ressaltando à sua vinculação a um certo nicho de mercado editorial. José Paulo Paes, em seu texto “Por uma literatura brasileira de entretenimento”, resgata alguns conceitos, diferenciando, nos termos de Umberto Eco, produtos de uma “cultura de proposta” - cuja marca

principal seria a originalidade e a busca por soluções individualizadas por parte de seus autores/as - e os de uma “cultura de massa” - que não se afastariam de um “gosto médio” e usariam fórmulas banalizadas pelo uso frequente, facilitando a interpretação por parte do público. Paes defende, por sua vez, uma literatura *média* de entretenimento, “estimuladora do gosto e do hábito da leitura” e que adquira o “sentido de degrau de acesso a um patamar mais alto onde o entretenimento não se esgota em si mas traz consigo um alargamento da percepção e um aprofundamento das coisas do mundo” (PAES, 1990, p. 28). Outra estudiosa da área, Silvia Borelli, acredita que narrativas mais populares (como os *best-sellers*) podem estabelecer relações entre as formas narrativas arquetípicas (como os contos de fada, as sagas, as adivinhas etc) e o público receptor amplo:

Essas formas narrativas organizam-se ao redor de outra lógica; lógica que não propõe rupturas estéticas mas resgata, como em qualquer outra literatura, matrizes tradicionais aparentemente perdidas na imensa fragmentação do cotidiano modernizado. As bases de sustentação dessas formas literárias localizam-se na repetição de um modelo que se renova pela variação — e não pela ruptura — e na forte presença dos gêneros como dimensão prioritária de ficcionalidade. Divertem, entretêm, restituem e estabelecem com o leitor uma relação em que prazer, riso, medo, lágrimas, ansiedades e, fundamentalmente, excessos - afetivos e emocionados - afloram, possibilitando também o resgate de experiências: experiências de outra estética presente em qualquer tempo e em qualquer espaço da história da cultura (BORELLI, 1996, p. 50).

Poderíamos, então, aproximar a questão posta acima à proposta da Editora Malagueta. Resgatar experiências e emoções, que possam promover um aumento da perspectiva de mundo de seu público-alvo, parece-me a principal proposta. Dada à pouca visibilidade e muito preconceito em relação às mulheres homossexuais, o catálogo ainda é restrito a poucas escritoras que, corajosamente, se expõem às mais variadas críticas. Se algumas já detêm algumas tomadas de posição que as permitem transitar melhor entre a linguagem “literária” de proposta *e/ou* acadêmica, como é o caso de Lúcia Facco, Fátima Mesquita e Adriana Agostini, outras (muitas vindas de *blogs* e *sites* lésbicos) repetem mais as fórmulas da literatura popular romântica, mesmo que em uma chave tematicamente contestatória, ao enfatizar relações homossexuais entre mulheres. Vale lembrar que os traços das personagens enfatizam características socialmente valorizadas, como a beleza (em sua definição mais padronizada) e juventude, não aparecendo possibilidades de corporalidades alternativas. Apesar disso, ainda são distintos dos romances populares - como aqueles vendidos em banca - que reforçam continuamente papéis de gênero tradicionais. Esse é um lado da questão. Por outro lado, diante de alguns po-

sicionamentos feministas, em especial os mais contemporâneos, como analisar o catálogo da Editora Malagueta sem pensarmos na rigidez identitária envolvida? Será que essas personagens e temáticas estão ressaltando a identidade como um processo contínuo ou também se associariam a uma espécie de “pedagogia” sobre as formas de vivenciar suas experiências? Como lembra Guacira Lopes Louro, “as muitas formas de fazer-se mulher ou homem, as várias possibilidades de viver prazeres e desejos corporais são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente (e hoje possivelmente de formas mais explícitas do que antes). Elas são também, renovadamente, reguladas, condenadas ou negadas” (LOURO, 2007, p. 9). Louro acredita que nossos corpos ancoram nossas identidades, a partir de certas marcas aprendidas - destacando-se a sexualidade. Ainda segundo ela, as marcas de diferenciação, se trazem reconhecimento, por outro lado, atribuem diferenças e desigualdades: “Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e esse passa a ser a referência que não precisa ser mais nomeada” (LOURO, 2007, p. 15). Segundo a autora, a partir desse padrão centralizador, ele estaria legitimado para representar, não só a si mesmo, mas também representar os outros e falar por eles. Assim, temos visto na maioria das representações literárias dominantes.

Se a Malagueta fala de lésbicas, por lésbicas e para lésbicas, pode estar exercendo os riscos envolvidos, incluindo outras formas de subjugação e de resistências a esse próprio processo (sujeitando-se até a novas formas de estigmatização e repressão). Nesse sentido, colocar no campo literário brasileiro, uma editora auto-nomeada “lésbica” é movimentar uma série de questões. Questões a respeito de identidade, militância, literatura, sexualidade e representação. E, por que não dizer, a respeito da prática política feminista, a partir do momento que desestabiliza a naturalização de papéis reservados a “homens” e “mulheres”, quebrando a sua lógica hierarquizada. Se haverá continuidade ou melhoria do projeto, só o teste do tempo e do mercado editorial, com suas intempéries, dirá. Mas já existe um pedacinho de estante nas maiores livrarias do Brasil para os livros da Malagueta.

Referências bibliográficas

ADELMAN, Miriam. “Das margens ao centro? Refletindo sobre a teoria feminista e a sociologia acadêmica”. *Revista Estudos Feministas*, v 11. nº 1. Florianópolis, jan-jun 2003, p. 284-8.

AGOSTINI, Adriana. *Lésbicas na TV: The L Word*. São Paulo: Malagueta, 2010.

BACELLAR, Laura. *Escreva seu livro: guia prático de edição e publicação*. São Paulo: Mercury, 2001.

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC/Estação Liberdade, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. “Gênese histórica de uma estética pura”, em *O poder simbólico*. Trad. de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p. 281-298.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CARDY, Barbara (org). *The mammoth book of lesbian erotica*. Philadelphia/London: Running Press Book Publishers, 2008.

COSTA, Claudia de Lima. “O sujeito no feminismo: revisitando (novamente) os debates. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos Leal (orgs). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 200-233.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.

DIAS, Karina. *Aquele dia junto ao mar*. São Paulo: Malagueta, 2009.

FACCO, Lúcia. *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: Edições GLS, 2004.

_____. *As guardiãs da magia*. São Paulo: Malagueta, 2008.

GILBERT, Sandra M; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale Univ Press, 1984.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”, Trad. de Susana Borneo Funck. In: _____. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos Leal. “Deslocar-se para recolocar-se: os amores entre mulheres nas

recentes narrativas brasileiras de autoria feminina”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 32. Brasília, jul. - dez. 2008. p. 31-45.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. “Pedagogias da sexualidade”. In: LOURO, G *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 7-34.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MALUF, Sônia Weidner. “Políticas e teorias do sujeito no feminismo contemporâneo”. In: SILVA, Cristiani Bereta da, ASSIS, Gláucia de Oliveira, KAMITA, Rosana C. *Gênero em movimento: novos olhares, muitos lugares*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007. p. 31-44.

MESQUITA, Fátima. *Amores cruzados*. São Paulo: Malagueta, 2009.

NOGUEIRA, Maria Alice e NOGUEIRA, Cláudio M. Martins. *Bourdieu & a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ORLOW, Lara. *Os caminhos de Lumia*. São Paulo: Malagueta, 2010.

PAES, José Paulo. “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)”. In: *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 25-38.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.

PORTECLIS, Marina. *Shangrilá*. São Paulo: , 2009.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista”, em FUNCK, Susana B.(org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Edeme, 1994.

_____. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos Leal (orgs). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 174-187.

SILVA, Drikka. *Glamour*. São Paulo: Malagueta, 2010.

WOOLF, Virginia. “Profissões para mulheres”. Trad. de Patrícia de Freitas Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

YOUNG, Iris Marion. “Gender as seriality: thinking about women as a social collective”. In: *Intersecting Voices: dilemmas of gender, political philosophy and policy*. Princenton University Press, 1997.

_____. “Representação e perspectiva social” (*mimeo*). Trad. de Larissa de Araújo Dantas e Paula Diniz Lins. In: *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Recebido em 19 de fevereiro de 2011

Aprovado em 26 de abril de 2011